

SCIENZA E ARCHEOLOGIA

Un efficace connubio per la divulgazione
della cultura scientifica

a cura di

Elisa Chiara Portale, Giusj Galioto



Edizioni ETS



www.edizioniets.com



Pubblicazione realizzata nell'ambito del progetto

“Scienza e archeologia: un efficace connubio per la divulgazione della cultura scientifica”

finanziato dal MIUR e.l. 113/91 (D.D. 1524/2015 - Titolo 3 - Soggetti diversi da Istituzioni Scolastiche: PANN15T3_00384)

© Copyright 2017

Edizioni ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884675210-9

Indice

Elisa Chiara Portale <i>Premessa</i>	7
---	---

PITTURA PARIETALE

Alessandra Merra, Giuseppe Milazzo, Maria Francesca Alberghina, Salvatore Schiavone <i>I dipinti della casa delle maschere di Solunto: nuove considerazioni alla luce del recente restauro</i>	11
Monica Salvadori, Simone Dilaria, Leonardo Sebastiani <i>La ricerca archeometrica applicata allo studio della pittura parietale romana: il caso di Aquileia (UD)</i>	23
Fabio Caruso <i>Zeus Peloros e gli altri: un nuovo sguardo ai dipinti del “sacello pagano” nella catacomba di Santa Lucia a Siracusa</i>	31

PITTURA SU LASTRE FITTILI

Vincenzo Bellelli, Flavio Enei, Giorgio Trojsi <i>Nella bottega di un artigiano etrusco. Nuove acquisizioni sulle lastre dipinte da Cerveteri</i>	45
--	----

PITTURA VASCOLARE

Monica de Cesare, Delia Chillura Martino, Eugenio Caponetti, Maria Luisa Saladino, Vincenzo Renda <i>La pittura vascolare attica a fondo bianco: la prospettiva archeologica, l'apporto dell'indagine scientifica</i>	59
Elisa Chiara Portale, Delia Chillura Martino, Maria Luisa Saladino, Eugenio Caponetti, Gabriella Chirco <i>I “vasi di Centuripe”: per un approccio integrato</i>	75
Giacomo Biondi, Francesco Paolo Romano <i>L'autenticità riscoperta di un manufatto policromo di Centuripe. Sinergie tra archeologia e indagine scientifica</i>	101

LE SCIENZE BIOLOGICHE E ARCHEOLOGICHE E LA RICOSTRUZIONE DELLE SOCIETÀ ANTICHE

Luca Sineo <i>L'antropologia fisica e l'interpretazione dei contesti funerari e della demografia antica</i>	107
--	-----

Roberto Micciché <i>Il contributo delle Analisi Tomografiche Computerizzate e del 3D imaging in Osteoarcheologia</i>	113
Massimo Cultraro <i>Preistoria del cibo: archeologia e indagini di laboratorio per la ricostruzione della dieta mediterranea</i>	121
Martin Mohr, Florinda Notarstefano <i>The Consumption of Beer on Archaic Monte Iato (Sicily): Preliminary results and insights gained from gas chromatographical analyses</i>	135

DIDATTICA E DIVULGAZIONE

Sergio Aiosa <i>Scienza e archeologia. Aspetti della comunicazione e della didattica-diffusione</i>	145
Roberta Rizzo, Lucia Oddo <i>Dialogo fra Università e Scuola: la ricaduta didattica del progetto</i>	157
Alessandra Canale, Valeria Contino, Fabrizio Ducati, Donatella Ebolese <i>Comunicazione e divulgazione della ricerca scientifica applicata all'archeologia: il punto di vista degli young researchers</i>	163
Curatori e autori	169

Zeus *Peloros* e gli altri: un nuovo sguardo ai dipinti del “sacello pagano” nella catacomba di Santa Lucia a Siracusa

The so-called sacello pagano, a small hypogeic sanctuary later incorporated into the catacomb of St. Lucia in Syracuse, preserves interesting evidence of late Hellenistic painting. Since the first publication, in 1963, a new photographic documentation of the pictorial cycle has not been yet proposed. Thanks to a combination of high definition and ultraviolet (UV) photographs, it is now possible to have a deeper knowledge of the paintings. Through the inscriptions we immediately recognize the images of Zeus Peloros and Porthmos (the personification of the Strait of Messina); it is also proposed to identify in the other figures, very fragmentary and without explanatory inscriptions, Zeus (?), Isis lactans and Apollo Archegetes. From the reexamination of the pictorial cycle it clearly emerges that the sanctuary, dedicated to divinities connected to the sea and to navigation, was mainly addressed to seafarers and visitors of the nearby port of the city.

Il cosiddetto sacello pagano, un piccolo santuario ipogeico più tardi inglobato dalla catacomba di Santa Lucia a Siracusa, conserva interessanti testimonianze di pittura tardo ellenistica. La sola documentazione fotografica completa del ciclo pittorico risale al 1963, anno della prima pubblicazione. Grazie ad una battuta di fotografie ad alta definizione e all'ultravioletto (UV) è oggi possibile accedere ad una più profonda conoscenza dei dipinti. Per mezzo delle iscrizioni superstiti si riconoscono immediatamente le immagini di Zeus *Peloros* e di *Porthmos* (la personificazione dello Stretto di Messina); si propone inoltre di identificare le altre figure, molto frammentarie e prive di iscrizioni, in Zeus (?), *Isis lactans* e *Apollo Archegetes*. Dal riesame del ciclo pittorico emerge chiaramente che il santuario, dedicato a divinità connesse con il mare e la navigazione, era rivolto principalmente a gente di mare e ai frequentatori del vicino porto della città.

Key words: Syracuse, Hellenistic painting, UV photography, Zeus Peloros, Strait of Messina, Isis Lactans, Apollo Archegetes, Ancient seamanship.

Parole chiave: Siracusa, Pittura Ellenistica, Foto UV, Zeus Peloros, Stretto di Messina, Isis Lactans, Apollo Archegetes, Navigazione nell'antichità.

Sono particolarmente grato per l'invito a presentare questo breve contributo perché mi permette di saldare un antico debito contratto con il prof. Santi Luigi Agnello, autore, con il padre Giuseppe, della scoperta del cosiddetto sacello pagano durante la campagna di scavo del 1954 nella catacomba di Santa Lucia a Siracusa. Come la maggioranza degli allievi dei corsi di Archeologia Cristiana tenuti dagli Agnello presso l'Università di Catania avevo avuto modo di visitare questo singolare ciclo di dipinti tardo ellenistici, fra i quali spicca, per singolarità e completezza, la raffigurazione dello stretto di Messina dominata da una statua colossale che un'iscrizione, perfettamente conservata, permette di identificare con Zeus *Peloros*. Fu così che quando, neolaureato, prospettai al prof. Agnello la possibilità di identificare l'immagine dello Zeus siracusano con la statua dai poteri magici che impedì ad Alarico lo sbarco in Sicilia, come ricordato da Olimpiodoro di Tebe¹, fui incoraggiato ad approfondire la ricerca e ad allargarla, per quanto possibile, agli altri dipinti.

La sola edizione completa del ciclo figurativo rimane l'articolo pubblicato da Giuseppe Agnello alcuni anni dopo la scoperta². Per il resto la letteratura sul sacello risulta a tutt'oggi rada e frammentaria, con un corredo iconografico concentrato quasi esclusivamente sulla raffigurazione dello stretto di Messina³. Grazie ad una battuta di riprese fotografiche ad alta definizione e all'ultravioletto condotta dal mio collega Giovanni Fragalà è oggi possibile avere una più profonda conoscenza dello stato dei dipinti. Questo

¹ Olymp. Frg. 15 Müller.

² Agnello 1963; notizia preliminare del rinvenimento in Agnello 1954, pp. 54-58.

³ Coarelli, Torelli 1984, p. 264; Bonacasa 1986, p. 337; Sgarlata, Salvo 2006, pp. 34-35; Sgarlata 2007a, pp. 1569-1570; Sgarlata 2007b, p. 81; Caruso 2009; Castrizio 2011, p. 64; Moorman 2011, p. 50; Welch 2012, pp. 189-190; Berdowski 2015, p. 304 (*non vidi*); Germanà Bozza 2016, pp. 125-135; Malfitana, Cacciaguerra 2015, p. 231; Gradante, Tanasi 2016, p. 33; Piazza 2017, pp. 274-278.

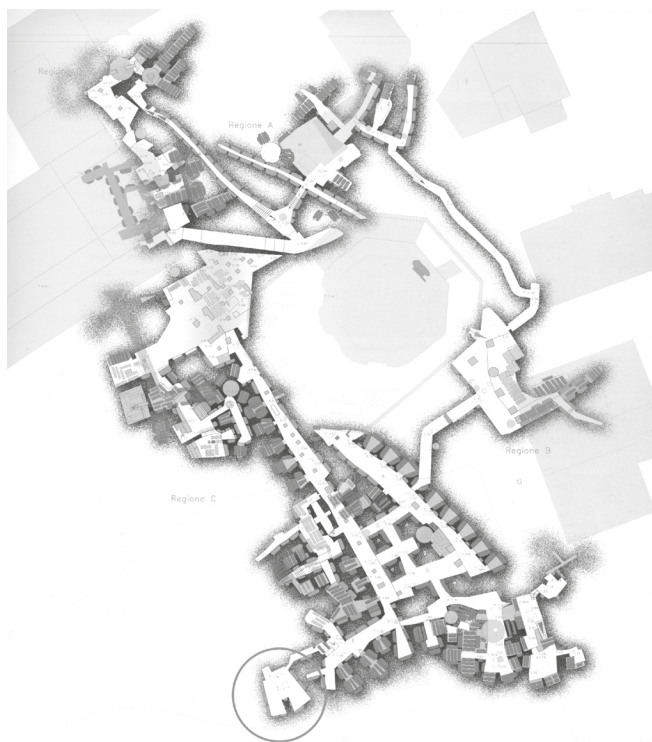


Fig. 1. Planimetria generale della catacomba di Santa Lucia con indicazione del "sacello pagano" (da Sgarlata, Salvo 2006, p. 13).



Fig. 2. "Sacello pagano", parete meridionale.

è quanto il mio contributo può offrire sul fronte scientifico, o per meglio dire tecnologico, e di questo mi scuso. Indagini più accurate, che spero di poter condurre in futuro, potranno certamente dare risposte ancora più esaurienti di quelle qui presentate, che tuttavia già così consentono di sciogliere alcuni nodi nella lettura delle immagini.

L'ambiente ipogeico che ospita i dipinti si trova nel settore meridionale della regione C della catacomba (fig. 1). Si tratta di una camera a pianta trapezoidale e copertura piana, cui si accede da una porta aperta a Nord, che presenta al centro della parete opposta un profondo avancorpo di sezione rettangolare risparmiato nella roccia (fig. 2): sulla fronte dell'avancorpo si aprono due nicchie sovrapposte; sugli altri due lati è invece ricavata un'unica nicchia. L'intero avancorpo in antico era interessato da una decorazione pittorica che si è conservata solo parzialmente. I dipinti si possono agevolmente inserire nell'alveo dell'arte tardo ellenistica: il loro carattere, marcatamente "popolare"⁴, insieme al precario stato di conservazione di buona parte del testo figurativo, non consente una cronologia più puntuale: G. Agnello, suggeriva, principalmente su base epigrafica, una datazione al III-II sec. a.C.; nulla impedisce tuttavia – e lo stesso studioso, del resto, sembra lasciarlo intendere – che si possa scivolare al secolo successivo. Rinviano all'edizione principale del monumento tralascio di riportare nel dettaglio i dati sulla topografia del sacello, vicino al quale era la fornace di un ceramista, e sul recupero dell'ambiente da parte dei fossori cristiani quando era ormai abbandonato da tempo e invaso da detriti. I nuovi arrivati si limitarono ad aprire frettolosamente alcuni loculi nelle pareti risparmiando, o almeno risparmiando in parte, gli antichi dipinti, nei quali i volti e i genitali della figure risultano regolarmente abrasati.

Inizierò la descrizione dei dipinti che decorano l'avancorpo dalla nicchia del lato orientale, la più nota e completa (1), per passare, sul lato frontale, alla nicchia superiore (2), al fregio mediano (3) e alla nicchia inferiore (4), e concludere con la nicchia del lato occidentale (5).

⁴ Vd. Tortorella 2009. Un termine di paragone obbligato, in ambito siciliano, è ovviamente costituito dalla serie delle stele dipinte di Lilibeo (Vento 2000); ancora più stringenti, come già suggerito da Coarelli, Torelli 1984, p. 264, i confronti offerti dai dipinti "popolari" a soggetto religioso di Delos (Bulard 1926).

1. Nicchia occidentale: Zeus Peloros e Porthmos

La nicchia, circondata da un motivo a ghirlande vegetali e nastri, presenta al centro un muro fortificato compreso fra due torri al di sopra (o al di dietro) del quale appare Zeus *Peloros*, identificato da una larga iscrizione (Tav. 5,1-2). Il muro prosegue lungo la parete laterale della nicchia, e si chiude con una terza torre. La fortificazione sorge sul mare, dipinto sommariamente in basso e solcato da una teoria di delfini. Si tratta, con ogni evidenza, di una rappresentazione di Capo Peloro, l'estremità nord-orientale della Sicilia, visto dal mare, e più precisamente dalle acque dello Stretto di Messina. Ciò è reso esplicito dall'iscrizione *Porthmos* posta sul capo della personificazione stessa dello Stretto, raffigurata sulla parete laterale della nicchia a sinistra di chi guarda (Tav. 5,3). *Porthmos* appare semisdraiato, come di frequente per le divinità fluviali e marine, con un timone nella mano destra e le gambe coperte da un mantello. Protagonista della scena è comunque l'immagine colossale di Zeus *Peloros*. Il dio è nudo, con il piede destro posato sulla prua rostrata di una nave, impugna una lunga asta e porta un balteo fissato in basso da un pomello. Dell'area della testa, completamente perduta, rimane un elemento probabilmente interpretabile come l'estremità del *lophos* di un elmo. Le foto UV hanno evidenziato due ulteriori elementi: dalle spalle del dio pendono dei lunghi nastri ondeggianti, mentre dalla mano destra protesa si diparte una larga lingua rossastra con la punta rivolta verso il basso, simile ad una fiamma agitata dal vento (Tav. 5,4).

A dispetto della rapidità di esecuzione – peraltro ad opera di una mano con tutta evidenza non eccelsa – il dipinto è notevole sotto diversi punti di vista. In primo luogo ci permette di capire quale doveva essere l'aspetto della cuspide nord-orientale della Sicilia in età tardo repubblicana, o se non altro come era lecito immaginarsela. In secondo luogo, grazie all'epiclesi assegnata a Zeus, consente di aggiungere il nome del dio alle tradizioni legate all'origine del nome del Peloro (*prodigioso/mostruoso/gigantesco*), nome che le fonti letterarie collegano alla sorte di un *Peloros*, timoniere di Annibale, ingiustamente messo a morte perché sospettato di tradimento per essere poi riabilitato e seppellito nel promontorio che da lui avrebbe preso il nome⁵, o, diversamente, mettono in rapporto al *pelorios* Orione, il gigante cacciatore beota che con la sua forza straordinaria avrebbe creato il promontorio per avvicinare la Sicilia alla terraferma⁶. Per finire, il dipinto siracusano consente io credo di guardare con maggiore consapevolezza, come già anticipato, ad un noto e molto discusso episodio descritto da Olimpiodoro di Tebe, relativo agli avvenimenti successivi al sacco di Roma da parte dei Visigoti di Alarico del 410. Abbandonata l'Urbe portando con sé enormi ricchezze e, fra gli ostaggi, la futura imperatrice Galla Placidia, Alarico discese lungo la penisola fino a Reggio. "Reggio – ricorda lo storico egiziano nella versione di Fozio – è la capitale del Bruzio. Da qui, secondo Olimpiodoro, Alarico voleva passare in Sicilia, ma ne fu impedito. Infatti una statua sacra – egli dice – si levò a sbarrare il passaggio. Questa statua, secondo quanto racconta lo storico, era stata consacrata dagli antichi per scongiurare il fuoco dell'Etna e per impedire ai barbari di passare il mare. In uno dei piedi aveva infatti una fiamma sempre accesa, e nell'altro una sorgente d'acqua inesauribile. Quando questa immagine fu distrutta, la Sicilia subì danni sia dal fuoco dell'Etna che dai barbari. L'immagine fu distrutta da Asclepio quando fu nominato amministratore dei beni di Costanzo e Placidia in Sicilia"⁷.

Pinzone ha dimostrato, in modo credo inoppugnabile, che da un'attenta lettura del frammento olimpiodoro risulta evidente che la statua miracolosa nemica dei Visigoti doveva trovarsi sulla sponda siciliana dello Stretto⁸. Nonostante infatti buona parte della critica in passato abbia pensato al territorio reggino, dove la celebre iscrizione di Polla registra la stazione *ad fretum ad statuam* che segnava il punto dal quale avveniva il traghettaggio verso l'isola⁹, nessun punto del testo individua il versante calabro come sede della statua magica: Reggio vi è menzionata semplicemente come l'ultima tappa della sfortunato tentativo di Alarico di raggiungere la Sicilia. I poteri attribuiti alla statua – il controllo delle eruzioni dell'E-

⁵ Strab. 1, 1, 17; l'episodio era già noto a Sallustio, come testimoniano Serv. *Aen.* 3, 411 e Isyd. *orig.* 14, 7, 4; vd. inoltre Val. Max 9, 8, ext. 1 e Mela 2, 5, 15.

⁶ Diod. 4, 85, 5 = Hes. *fr.* 149 Merkelbach-West = *fr.* 183 Rzach. Vd. De Biasi 2010.

⁷ Olymp. *Frg.* 15 Müller; traduzione di Roberto 2013, p. 112.

⁸ Pinzone 1999, pp. 274-276; dello stesso parere, prima di lui, Matthews 1970, p. 98.

⁹ *CIL* X, 6950 = *ILS* 23. Per l'elenco dei sostenitori della collocazione della statua sulla costa italica sulla base della testimonianza epigrafica di Polla vd. Pinzone 1999, p. 274 n. 12, cui si aggiunga Castrizio 2007: tutti sembrano ignorare il dipinto di Zeus *Peloros*, alcuni per ovvi motivi cronologici poiché il ciclo pittorico scoperto nella catacomba siracusana è stato pubblicato compiutamente solo in Agnello 1963. Del dipinto fa invece chiara menzione Castrizio 2011, pp. 64-65, fig. 7, che ribadisce tuttavia la collocazione sulla costa calabra della statua ricordata da Olimpiodoro; qui, certamente per una svista, il dipinto siracusano è indicato come "un'immagine da una tomba di un Messeno sepolto a Lilibeo".

na e la difesa dai barbari – riguardano infatti esclusivamente la Sicilia, e sotto questo punto di vista una sua collocazione in terra italica può essere sostenuta solo al prezzo di qualche acrobazia interpretativa. Allo stesso modo è ovvio pensare che la distruzione della statua ad opera di Asclepio sia stata possibile proprio perché essa si trovava nell'isola, dove l'amministratore dei beni imperiali poteva esercitare tranquillamente la sua autorità o la sua influenza. Cosa avrebbe infatti impedito ad Alarico di distruggere egli stesso la statua se questa si fosse trovata a portata di mano e non oltre l'inalicabile Stretto? E se, come sappiamo, la navi dei Visigoti approntate per il passaggio in Sicilia furono distrutte dai marosi, come poteva la statua "levarsi a sbarrare il passaggio" – per usare le parole della fonte – se questa si fosse trovata alle loro spalle?

Non può sorprendere che la statua miracolosa posta a guardia della Sicilia si trovasse proprio a capo Peloro, che in antico costituiva il punto di approdo più conveniente, perché il più vicino, per quanti provenissero dall'Italia. Il dipinto del sacello, tratteggiando il mare ai piedi della fortificazione del Peloro e collocando la personificazione dello Stretto sulla parete laterale della nicchia, nello spazio che separa lo spettatore dall'immagine di Zeus *Peloros*, pone chi guarda proprio nella posizione di chi allora si avvicinava alla Sicilia lasciando la costa Calabria. Sembra quindi, non senza qualche ironia, che il ricordo della statua pagana distrutta dal cristiano Asclepio abbia trovato rifugio nel più cristiano degli spazi, la catacomba siracusana di Santa Lucia che ne ha preservato l'immagine e il nome. Naturalmente non abbiamo modo di appurare quanto fedele fosse il modesto dipinto siracusano rispetto al modello, e allo stesso modo è ragionevole pensare che nel lunghissimo lasso di tempo intercorso fra la creazione della statua sullo Stretto¹⁰ e la sua distruzione nella prima metà del V sec. d.C. l'opera abbia subito restauri e rimaneggiamenti di vario tipo, soprattutto in considerazione della sua posizione. È altresì indubbio che proprio per la sua posizione, oltre che per le proporzioni colossali suggerite dal dipinto, la statua doveva esercitare un forte impatto visivo a chi, dallo Stretto, arrivava in Sicilia, e non può quindi sorprendere



Fig. 3. Denario di Aulo Allieno, 47 a.C. (da Sovereign Rarities Ltd, BM02245).

che alcune effigi monetali, ispirate o meno a statue reali, sembrano citare ora un elemento ora un altro dello Zeus *Peloros*. Non è forse un caso, proprio per il carattere fortemente identitario della statua dello Stretto, che l'immagine di *Trinacrus*, la personificazione stessa dell'isola, si uniformi al suo tipo, con la variante della *triskeles* sorretta nella mano destra avanzata, sui *denarii* di Aulo Allieno (fig. 3)¹¹. Ancora più efficace il confronto con una nota e discussa serie di *denarii* in argento conati da Sesto Pompeo che presentano sul D/ un edificio a pianta circolare sormontato da una statua di Nettuno/Poseidon armato di tridente, con la testa protetta da un elmo, proprio come, con grande probabilità, doveva apparire lo Zeus *Peloros* nel dipinto siracusano (fig. 4)¹². Non mi addentro qui nella spinosa questione sulla natura e sulla collocazione del monumento raffigurato su questa serie¹³, limitandomi a sottolineare esclusivamente la singolarità dell'elmo, un attributo del tutto inusitato sia per Zeus sia per Poseidon. La presenza dell'elmo

¹⁰ Risulta arduo proporre una datazione, sia pure approssimativa, per la realizzazione della statua, dipendente con ogni evidenza dall'ubiquo tipo lisippeo del Poseidon del Laterano, e quindi candidabile ad una collocazione già nel corso del III sec. a.C.; in effetti l'adozione del tipo del Poseidon del Laterano per raffigurare Zeus ricorre già su emissioni dei Brettii della seconda metà del III; può essere utile segnalare già qui che in una serie lo Zeus dei Brettii è accompagnato da un'aquila in volo che regge una corona (Arslan 1989, pp. 134-136, tavv. VII-VIII), simile alle due aquile che compaiono nella nicchia accanto a quella di Zeus *Peloros* nel "sacello pagano" (vd. *infra*). Va tuttavia notato che le varianti più vicine al tipo proposto dal dipinto sembrano addensarsi in età tardo-repubblicana, come ha dimostrato Moreno 1976 (in particolare vd. pp. 88-90).

¹¹ RRC 457, 1.

¹² RRC 511, 4.

¹³ Si va dalla città di Messina, della quale la moneta rappresenterebbe il faro, posizione difesa da Mastelloni 1997, p. 106, alla costa calabrese, come sostenuto da Castrizio 2007 e Castrizio 2011 (dove peraltro si afferma che il Poseidon/Nettuno raffigurato sul monumento si deve identificare con la statua apotropaica ricordata da Olimpiodoro di Tebe sulla base di argomenti che, come si è detto in precedenza, pensiamo di non poter condividere). Una rassegna esauriente delle diverse opinioni sulla moneta in Prestianni Giallombardo 2002, pp. 151-153.



Fig. 4. Denario di Sesto Pompeo, 42-40 a.C. (da <https://www.cointalk.com/threads/medusa-and-other-monsters.284801/page-3>).



Fig. 5. Denario di Sesto Pompeo, 37-36 a.C. (da Sovereign Rarities Ltd, AM00090).

ha suggerito ad alcuni di vedere nella statua la celebrazione di Pompeo Magno nelle vesti di Nettuno¹⁴, cosa che non spiegherebbe tuttavia la probabile adozione dell'elmo per lo Zeus sul Peloro, la cui creazione sicuramente precede le intenzioni celebrative di Sesto Pompeo nei confronti del padre¹⁵. L'immagine monetale più vicina allo Zeus ritratto nel sacello pagano appare tuttavia su un'altra serie di Sesto Pompeo (fig. 5)¹⁶. Al centro compare una figura maschile, imberbe, il capo circondato da una pesante corona vegetale, la gamba destra poggiata al solito sulla prua di una nave, un aplustre nella mano destra avanzata ed il braccio sinistro portato dietro la schiena, avvolto in un mantello i cui lembi, gonfiati dal vento, si allargano verso il basso assumendo quasi la forma di un largo nastro, simile a quelli che le foto UV hanno messo in evidenza alle spalle del dipinto di Zeus *Peloros*, al punto che viene legittimo pensare che il pittore con questo espediente, alquanto incongruo in verità, abbia voluto riprodurre lo stesso effetto. Assenti sono, rispetto al dipinto, lo scettro, la "fiamma" nella mano destra, sostituita dall'aplustre, e l'elmo (la cui presenza, si è detto, è ipotizzabile grazie all'estremità del lophos che si è salvata dall'abrasione della testa)¹⁷ sostituito dalla corona. In letteratura anche questa figura viene normalmente identificata con una statua di Poseidon/Nettuno: La Rocca, in particolare, pensa anche in questo caso ad un'immagine di Pompeo Magno assimilata al dio del mare¹⁸. Stride tuttavia con questa identificazione l'assenza del tridente, attributo che caratterizza il dio su tutte le altre emissioni di Sesto Pompeo; è più facile credere, in considerazione delle affinità messe in luce con lo Zeus *Peloros* ritratto a Siracusa, che – fatta salva la connessione con Pompeo Magno – l'immagine intenda uniformarsi alla statua dello Stretto. A corroborare questa idea concorrono le due immagini che affiancano la figura centrale, identificabili con le statue dei *Pii Fratres*, il celebre gruppo scultoreo dedicato agli eroici fratelli catanesi che, secondo la leggenda, salvarono gli anziani genitori dalle fiamme dell'Etna portandoli sulle spalle¹⁹. Come dimostra un'epigrafe di età ostrogota proveniente dal teatro di Catania che celebra il restauro (o il rifacimento) del gruppo scultoreo ellenistico²⁰, a queste statue, innalzate dai Catanesi in onore dei due fratelli, era attribuita la ca-

¹⁴ Si veda in particolare La Rocca 1987-88, p. 269.

¹⁵ Indifendibile, per la chiara presenza dell'attributo del tridente che identifica la statua sulla sommità del monumento con Poseidon/Nettuno, la posizione di Welch 2012, pp. 189-190 che, chiamando in causa proprio il dipinto siracusano, sostiene che la statua raffiguri Zeus *Peloros*.

¹⁶ RRC 511, 3.

¹⁷ Per quanto l'ipotesi dell'elmo rimanga la più probabile, non si può escludere, in linea di principio, che il sottile tratto di pennello conservato in prossimità della testa perduta di Zeus nel "sacello pagano" appartenga ad una corona simile a quella indossata dalla statua ritratta nel denario di Sesto Pompeo, legata dietro la nuca da un lungo e vistoso nastro ondeggiante. La sola immagine antica di Zeus con la testa protetta da un elmo di cui sia giunta notizia è la statua del dio – certamente arcaica – custodita nel tempio di Hera a Olimpia: Paus. 5, 17, 1, 3-4.

¹⁸ La Rocca 1987-88, pp. 266-268.

¹⁹ Franzoni 1995.

²⁰ Mazzarino 1980, pp. 355-361; Korhonen 2004, pp. 157-158, cat. 12.

pacità di tenere lontano la lava dell'Etna, lo stesso potere ignifugo che Olimpiodoro di Tebe, nel riassunto di Fozio, riconosce alla statua dello Stretto, vale a dire a Zeus *Peloros*²¹. Ne deriva chiara la volontà di accomunare in un'unica immagine due opere scultoree cui probabilmente già nel I sec. a.C. si attribuiva lo stesso potere loro riconosciuto dalle fonti letterarie della tarda antichità²².

Rimangono da spiegare i due aspetti più oscuri, perché connessi a fenomeni miracolistici, della descrizione offerta da Olimpiodoro, vale a dire la fiamma sempre accesa e la sorgente d'acqua inesauribile poste ai piedi della statua. Il fuoco perenne, viene ovvio pensare, si spiega facilmente con un'eventuale funzione di faro svolta dall'opera, funzione che il dipinto, come hanno messo in evidenza le riprese UV, riconosce chiaramente allo Zeus *Peloros* indicando sulla mano del dio quella che sembra una vistosa fiammata che possiamo immaginare scaturire da una coppa. Si potrà obiettare che la fonte indica uno dei piedi come sede del fuoco, ma bisogna tenere presente, da una parte, che sarebbe ingenuo considerare il dipinto una copia fedele in tutto e per tutto dello Zeus *Peloros* dello Stretto, e, dall'altra, che nei lunghi secoli trascorsi fra la creazione della statua e la sua distruzione l'opera dovette subire rimaneggiamenti anche radicali. Riguardo alla sorgente perenne, traducendo in prosa il linguaggio immaginifico di Olimpiodoro/Fozio, si può pensare che la prua sulla quale posa un piede il dio svolgesse le funzioni, del tutto appropriate, di fontana monumentale. Non sarà un caso che le indagini condotte sui resti della torre romana inglobata nel c.d. fortino degli Inglesi di Capo Peloro – struttura che sembra naturale candidata a base della statua di Zeus²³ – hanno rivelato l'esistenza di un elaborato sistema idraulico²⁴.

L'epiclesi del dio, come già rilevato da Giuseppe Agnello, può essere messa in connessione con una leggenda tessala descritta da Batone di Sinope come modello dei Saturnalia romani: "Mentre i Pelasgi stavano celebrando un solenne pubblico sacrificio, un tal di nome Peloro portò a Pelasgo la notizia che nell'Emonia, in seguito a un violento terremoto, i monti chiamati Tempe si erano spaccati: irrompendo attraverso la gola, l'acqua del lago aveva invaso l'alveo del Peneo e la regione che prima era lacustre era rimasta tutta all'asciutto, e dopo il ritiro delle acque erano apparsi campi immensi, di meravigliosa bellezza. Allora Pelasgo, a questa notizia, davanti alla ricca tavola che era stata preparata per lui fece accomodare Peloro; anche gli altri, pieni di gentilezza, portavano ciascuno quello che aveva di meglio e lo presentavano in tavola al messaggero: lo stesso Pelasgo serviva premuroso e tutti gli altri personaggi più in vista facevano le funzioni dei servi, come a ciascuno capitava. Perciò dicono che, dopo che ebbero occupato quei territori, a ricordo della festa che c'era stata in quell'occasione e facendo sacrifici a Zeus Pelorio, allestiscono tavole splendidamente apparecchiate e celebrano quella festa con tanta generosità che accolgono a pranzo anche tutti gli stranieri, liberano i prigionieri, fanno accomodare a tavola i servi e offrono loro da mangiare con la massima libertà di parola, mentre i padroni prestano loro servizio. Insomma, ancora oggi i Tessali fanno una grandissima festa a la chiamano *Pelória*"²⁵.

Secondo la leggenda, dunque, la Tessaglia era un tempo una bacina lacustre divenuta terra fertile solo in seguito ad un sisma, e in ricordo di questo evento i Tessali celebravano una festa basata sul ca-

²¹ Vale la pena ricordare qui la curiosa proposta di Sami 2016, pp. 225-234, che riconosce la statua che avrebbe fermato Alarico e sarebbe stata in seguito distrutta da Asclepio nel gruppo catanese dei *Pii Fratres*, proposta che a me pare assolutamente indifendibile alla luce di una semplice lettura della testimonianza olimpiodorea riportata da Fozio: vi si parla infatti di un'unica statua, e non di un gruppo scultoreo, di una statua posta chiaramente in prossimità dello Stretto e non a Catania, e della presenza di un fuoco sempre acceso e di una sorgente d'acqua ai piedi dell'opera, caratteristiche che non sembra possibile ricavare in alcun modo dalle raffigurazioni delle statue dei fratelli pii riportate dalle monete.

²² Al punto che risulta naturale chiedersi se l'abbinamento dei due tipi iconografici non vada spiegato in relazione ad un determinato fenomeno eruttivo. Nell'età di Sesto Pompeo sono documentate storicamente due eruzioni dell'Etna. La prima, cantata anche da Virgilio in rapporto all'uccisione di Cesare, avvenne nel 44 a.C.: pare che a causa di un'esplosione sommitale molto violenta si produsse un deposito piroclastico di caduta che raggiunse Reggio (Verg. *georg.* 1, 463; Luc. 1, 545; Serv. *georg.* 1, 472; vd. Boschi, Guidoboni 2001, p. 88): è possibile che l'eco dell'evento non si fosse ancora spenta all'arrivo di Sesto Pompeo in Sicilia se, come sembra, già buona parte dell'isola era nelle sue mani prima del novembre del 43 a.C. (Welch 2002, pp. 31-63). La seconda eruzione, registrata da Appiano (*bell. civ.* 5, 117) avvenne nel 36 a.C. in un momento forse troppo vicino al disastro di Nauloco che mise fine all'avventura siciliana ma – occorre dirlo – perfettamente allineato alla datazione assegnata alla moneta in questione. L'eventuale connessione etnea non smentisce, arricchisce semmai di significato, una più immediata lettura incentrata sul concetto di *pietas*: ponendo al centro l'immagine del padre Pompeo nelle vesti della statua apotropaica di Zeus *Peloros*, e ai lati le statue dei due fratelli catanesi campioni della *pietas erga parentes*, Sesto Pompeo, o meglio *Magnus Pius* – questo il nome che appare nelle sue emissioni – pur non comparando in alcun modo in prima persona fa chiara mostra della propria *pietas* nei confronti del padre defunto (Powell 2008, pp. 54-55).

²³ Castrizio 2011, p. 64.

²⁴ Tigano 2011; Crupi 2011. Va notato che già Prestianni Giallombardo 2002, p. 177 aveva pensato alla struttura come possibile base dello *mnema Pelorou* (il nocchiero di Annibale) e del *Pyrgos* citati da Strab. 1, 1, 17 e 3, 5, 5.

²⁵ *FGH* 268 F 5; traduzione di Leo Citelli. Vd. Agnello 1963, pp. 11-12. Un rapporto con il mondo tessalico è suggerito anche da Giangiulio 1996, pp. 256-257, con riferimento al gigante *Pelor* (o *Peloros* o *Peloreus*) per il quale vd. Wüst 1937.

povolgimento dell'ordine sociale dedicata al padre degli dei con l'appellativo *Pelorios* (o *Peloris*)²⁶. Sappiamo da Diodoro che in antico si pensava che la Sicilia fosse in origine unita al continente, e lo Stretto di Messina si fosse formato solo in un secondo momento in seguito all'erosione marina o a terremoti²⁷. Sotto questa prospettiva, come ho già avuto modo di sottolineare, risulta facile riconoscere nello Zeus *Peloros* signore dello Stretto una proiezione dello Zeus *Pelorios* dei Tessali, sulla base di un rovesciamento simmetrico degli effetti sismici che avrebbero portato terra dove prima era acqua in Tessaglia e acqua dove prima era terra in Sicilia²⁸. In assenza di testimonianze nelle fonti letterarie non abbiamo ovviamente modo di sapere se anche in Sicilia – se non altro nella città dello Stretto – si tenessero i Peloria²⁹ o feste analoghe, né siamo in grado di mettere a fuoco l'orizzonte cronologico nel quale maturò il culto dello Zeus *Peloros* siciliano: non si può escludere, in linea di principio, che fosse già presente nella Zankle calcidese come retaggio della koiné culturale euboico-tessalica. Quel che sembra certo è che sul nostro dipinto l'immagine di *Porthmos*, lo Stretto, appare non nel semplice ruolo di indicatore topografico ma come effetto e personificazione della primordiale divisione voluta da Zeus, che ha aperto un braccio di mare fra l'Italia e la Sicilia: la statua sullo Stretto, posta a difesa dell'isola, ribadì la volontà del dio fino alla consunzione del paganesimo.

2. Lato frontale, nicchia superiore: Zeus?

La nicchia, che doveva costituire il focus del ciclo pittorico, è quella che maggiormente ha sofferto perdita di testo figurativo (Tav. 7,1). La cornice che la inquadra è la stessa a ghirlande vegetali e nastri del lato orientale, salvo che in basso, a sinistra di chi guarda, il motivo si interrompe per lasciare spazio ad un altare; nella parete laterale della nicchia, sullo stesso lato, figura un grande vaso su alto piede decorato da una ghirlanda: altare e vaso con ogni probabilità dovevano apparire, simmetricamente, sul lato opposto (si conserva solo il piede del vaso). Il fondo della nicchia è occupato da un grande *naiskos* con colonne ioniche, fiancheggiato, ai lati del timpano, da due aquile che reggono fra gli artigli una corona vegetale. All'interno del *naiskos* campeggia una grande figura maschile frontale, avvolta in un *himation* bordato di rosso³⁰; l'immagine è in larga parte compromessa, al punto che non è chiaramente ricostruibile la posizione stessa della figura. La composizione nell'insieme sembra richiamare i *naiskoi* funerari che appaiono sulla ceramica a figure rosse apula della seconda metà del IV sec. a.C., ma il contesto e la cronologia sconsigliano, a mio parere, di procedere oltre su questa strada³¹. Allo stesso modo, il ruolo apicale nella gerarchia delle immagini del ciclo pittorico invita ad accogliere con prudenza il recente suggerimento di chi vede nella figura il committente o il dedicatario del sacello "raffigurato all'interno dell'ipogeo come orante"³². L'identificazione più probabile rimane quindi, a mio avviso, quella già suggerita da Giuseppe Agnello che, facendo leva sulla presenza delle due aquile ai lati del *naiskos*, pensa a una raffigurazione di Zeus; tale proposta si concilia bene con la posizione privilegiata della nicchia e può trovare sostegno nel confronto con una moneta dei Bretti cui si è già fatto cenno in precedenza³³, dove il motivo dell'aquila che regge una corona vegetale appare accanto al dio.

3. Lato frontale, pannello mediano

Il pannello è costituito da un fregio figurativo compreso fra due fasce orizzontali di colore rosso

²⁶ Heichelheim 1947.

²⁷ Diod. 4, 85.

²⁸ Caruso 2009.

²⁹ Sul carattere della festa e sui suoi rapporti con i Kronia e i Saturnalia vd. Versnel 1993, *passim*; sui Peloria tessali, in particolare, Mili 2015, pp. 239-241.

³⁰ Agnello 1963, p. 20 vede una tunica; un esame ravvicinato permette di vedere le tracce di una bordura rosso arancio che attraversa diagonalmente il petto della figura, meglio interpretabile come l'orlo di un mantello che lasciava scoperto il braccio destro.

³¹ Si rimane comunque in attesa di uno studio preannunciato da Gradante, Tanasi 2016, p. 61 nota 9, dove si anticipa una rilettura in chiave funeraria sia del "sacello pagano" oggetto di questo contributo sia del "sacello pagano" del settore F della catacomba (noto anche come "secondo sacello pagano").

³² Piazza 2017, p. 277. Come si è detto, peraltro, la posizione della figura nel suo insieme è tutt'altro che chiara: sul fianco destro dell'immagine, sul mantello, rimane una traccia di giallo ocra che potrebbe essere parte di un oggetto sorretto dal personaggio o parte della sua stessa mano, poiché anche questo colore viene utilizzato dal pittore per rendere l'incarnato.

³³ *Supra* nota 10.

(Tav. 6,1). Al centro appare un basso tavolo circolare sul quale posano tre piccole coppe; attorno ad esso si dispongono, quasi a semicerchio, cinque figure maschili, tre da una parte, due dall'altra, ritratte in atteggiamenti fortemente dinamici. Indossano una corta tunica smanicata e, nei casi in cui si conserva la testa, una corona di foglie; i due personaggi a sinistra di chi guarda reggono inoltre un'alta asta con un puntale trilobato (scettro? tirso?). La scena è chiusa a destra da un sesto personaggio, coperto da un mantello e seduto su un sedile privo di spalliera, con le gambe lievemente divaricate ed il piede destro posato su un piccolo poggia piedi. G. Agnello descrive la figura come "atteggiata ad una calma maestà", ma ad un esame più attento, favorito da fotografie ad alta definizione (Tav. 6,2), si può notare che il personaggio sollevava entrambe le braccia davanti alla testa, nell'atteggiamento tipico dei suonatori di doppio *aulos*. Si tratta quindi, con ogni probabilità, di una figura di musicista, come peraltro indirettamente suggerito da alcuni confronti invocati per la scena nel suo insieme³⁴.

Agnello ha proposto di leggere il fregio pittorico sotto il segno di Dioniso, facendo riferimento ad una festa di tipo antesterico, ed in particolare alla celebrazione delle *Choes*, la festa dei Boccali che, secondo la testimonianza di Timeo, veniva celebrata a Siracusa ai tempi di Dionisio il Grande³⁵. Di recente Germanà Bozza ha invece pensato ad una scena di culto isiaco³⁶. Occorre ammettere tuttavia che il piccolo fregio, per l'assenza di elementi e attributi univocamente interpretabili, rappresenta il settore più elusivo dell'intero ciclo pittorico dell'ipogeo. Il carattere festivo della scena è indubbio per la presenza delle corone che circondano le teste dei personaggi e per la chiara allusione al consumo comune di bevande o cibi. Se le aste impugnate dai partecipanti vanno considerate come tirsì e non come scettri la lettura dionisiaca di Agnello rimane la più valida. In caso diverso, vista la centralità data al tavolo imbandito con delle vivande, si potrebbe pensare ad una celebrazione simile ai Peloria tessali di cui si è detto precedentemente, cosa che consentirebbe di stabilire una connessione con l'immagine della nicchia occidentale³⁷. Sembra tuttavia più prudente limitarsi a registrare il carattere rituale della composizione, che si apparenza così, in particolare, alle pitture cosiddette "liturgiche" di Delos³⁸, che fra l'altro in qualche caso presentano dei puntuali termini di confronto (nello specifico per il rendimento dell'abbigliamento e delle corone dei personaggi raffigurati)³⁹.

4. Lato frontale, nicchia inferiore: Isis lactans

Una semplice fascia rossa incornicia la nicchia (Tav. 7,2); le foto ad alta definizione hanno permesso di individuare, sulle pareti laterali, degli arbusti o alberelli con foglie, dipinti forse nell'intento di ambientare la scena in uno spazio agreste o in un giardino (Tav. 7,3). Il fondo è occupato da una figura femminile frontale, avvolta in un mantello che la copre fino ai piedi, seduta su un trono. La testa è completamente perduta. Nonostante il pennello del pittore in questo settore del ciclo appaia particolarmente affrettato, i gesti compiuti dal personaggio sono chiaramente leggibili: il braccio destro, ripiegato verso l'alto, scosta con la mano la veste per denudare il seno sinistro, reso con un contorno bruno, netto e non particolarmente accurato, saldato com'è alla collana (?) indossata dalla figura, indicata sempre in bruno; il braccio sinistro, abbassato, sorregge sul grembo una sorta di fagotto simile nella forma al disegno delle gambe distese e avvolte dal mantello di *Porthmos* nella nicchia occidentale. Per quanto veloce e trascurato sia il tratto, non risulta difficile riconoscere nell'immagine il noto tipo iconografico della *Isis lactans*, la grande dea egiziana Iside ritratta nell'atto di allattare il piccolo Arpocrate⁴⁰. La perdita della testa della dea non permette di comprendere se portasse il tipico *basileion*; manca inoltre nel dipinto una chiara indicazione della testa del bambino, a meno che essa non si intenda nascosta dal lembo del mantello che ricade sulla spalla sinistra della madre. Non è facile precisare la data di nascita della versione ellenizzata della *Isis*

³⁴ Vd. Agnello 1963, p. 14 e Germanà Bozza 2016, pp. 130-131. tav. III, fig. 5 (con riferimento all'ipogeo di Crispia Salvia nella necropoli di Lilibeo).

³⁵ *FGrHist* 566 F 158 a = Athen. 10, 437 b; vd. Agnello 1963, pp. 12-13.

³⁶ Germanà Bozza 2016, pp. 129-130.

³⁷ Vale la pena notare, al riguardo, che nell'immagine i due personaggi muniti di scettro (?) – e quindi, in tal caso, i nobili – non partecipano al consumo delle vivande, a differenza degli altri tre uomini che si dispongono in pose scomposte attorno al tavolo dove sono infatti disposte solo tre coppe: sembrerebbe riproporsi, in modo sintetico, il carattere dei Peloria così come descritto dalla fonte letteraria. Sulla centralità del tavolo nella composizione cfr. Robertson 1984, p. 8, che connette il nome della festa alle tavole ricolme di vivande che dovevano caratterizzarla.

³⁸ Vd. Tortorella 2009, p. 115.

³⁹ Bulard 1926, tav. 25, 1.

⁴⁰ Tran Tam Tinh 1973; Tran Tam Tinh 1990, pp. 777-778, 792.

lactans faraonica, che risulta comunque già attestata in terrecotte alessandrine della fine del II o degli inizi del I sec. a.C.⁴¹. Qualora si accolga l'identificazione qui proposta il modesto e a tratti confuso dipinto siracusano va ad aggiungersi alle più antiche testimonianze del tipo che, come è noto, godrà nei secoli a venire di un largo e diffuso favore; del resto, considerando i rapporti privilegiati intrattenuti da Siracusa con l'Egitto tolemaico, e più in generale la permeabilità dei principali centri della Sicilia orientale di età ellenistica rispetto ai culti egiziani e specificamente al culto di Iside⁴², una così pronta reazione ad un tipo iconografico elaborato ad Alessandria non può destare alcuno stupore. È anzi interessante notare, nella prospettiva di una fase per così dire sperimentale del tipo della *Isis lactans* ellenizzata in Sicilia, che non lontano dal nostro ipogeo, nella limitrofa “campagna Buon Riposo” – l'area circostante l'attuale via Piave – fu rinvenuto il piccolo torso marmoreo di una figura femminile acefala vestita di *himation* con nodo isiaco e chitone che lascia scoperto il seno destro⁴³. Poiché infine Iside si accompagna a Serapide sia su alcune testimonianze numismatiche di Siracusa sia sugli *emblemata* di una speciale serie di coppe “calene” di probabile produzione siracusana, non si può escludere che nella figura maschile della nicchia superiore, identificata in via dubitativa con Zeus, vada riconosciuto proprio uno Zeus Serapide⁴⁴.

5. Nicchia orientale: Apollo Archegetes

La nicchia presenta una cornice in tutto simile a quella che circonda l'immagine di Zeus *Peloros* sul lato orientale (Tav. 7,4). Per quanto il testo figurativo sia in larga parte perduto, si distinguono chiaramente, da sinistra verso destra, un altare cilindrico, la parte inferiore di una figura maschile avvolta in un mantello che regge obliquamente una sottile asta (uno scettro? un ramo?) e un albero dalle foglie ovali interpretabile probabilmente come un alloro. Giuseppe Agnello propendeva, sia pure con prudenza, per una rappresentazione di Crono⁴⁵. È probabile, per analogia con quanto avviene nella nicchia contrapposta, che un'iscrizione collocata nella parte superiore del dipinto, oggi perduta, indicasse l'identità della figura sottostante. Allo stesso modo, per analogia, è lecito supporre che anche questa scena, come la rappresentazione dello Stretto di Messina, faccia riferimento ad un punto particolarmente significativo per la navigazione in Sicilia. In questa prospettiva, poiché gli unici elementi interpretativi a nostra disposizione sono l'altare e l'alloro, e poiché l'albero di alloro, come è noto, si addice ad Apollo, il pensiero si volge naturalmente all'Apollo *Archegetes* di Naxos, il cui altare fu eretto dai primi coloni all'arrivo sulle coste siciliane: Tucidide afferma che l'altare era fuori città, e su di esso, i *theoroi* (ossia gli ambasciatori sacri) offrivano sacrifici quando si imbarcavano dalla Sicilia⁴⁶. La posizione extra-urbana suggerisce che tutti i Greci di Sicilia, e non solo i Nassi, osservavano questa pratica rituale, in omaggio al dio che li aveva condotti nell'isola. Il culto sopravvisse alla distruzione di Naxos, nel 403 a.C., per passare sotto il controllo di Tauromenium pur mantenendo con ogni probabilità la sua funzione “pansiceliota”. Appiano ci informa che nel 36 a.C. Ottaviano, durante la guerra contro Sesto Pompeo, ormeggiò la sua flotta e si accampò presso il santuario dell'*Archegetes*, e ricorda come ancora esistente l'antica statua dei Nassi⁴⁷. Purtroppo l'altare ricordato da Tucidide non è ancora venuto alla luce, né è dato sapere se fosse ancora in funzione ai tempi di Ottaviano, giacché la fonte menziona soltanto la piccola statua del dio che all'epoca poteva essere stata trasportata a Tauromenium e comunque difficilmente era collocata a cielo aperto⁴⁸. Del resto, se l'intuizione qui proposta coglie nel segno, sarebbe ingenuo pensare che il sacello conservi una rappresentazione realistica sia della statua sia dell'altare; ci troveremmo piuttosto di fronte all'immagine evocativa di uno spazio costiero che all'epoca in cui fu realizzato il dipinto probabilmente non presentava emergenze monumentali significative e tuttavia per l'antichità del culto e per la sua posizione – approdo “naturale” per chi arrivava dalla Grecia e punto di snodo “sacro” nella rete di rotte che

⁴¹ Malaise 1997, p. 90.

⁴² Sfameni Gasparro 2000; Sfameni Gasparro 2001; in particolare, sulle relazioni fra Siracusa e Alessandria vd. Portale 2015.

⁴³ Siracusa, Museo Archeologico Regionale “Paolo Orsi”, inv. 45952. Vd. Sfameni Gasparro 1973, p. 172, cat. 15, tav. VI fig. 8. Si noti che nel tipo canonico della *Isis lactans* il seno nudo è sempre il sinistro.

⁴⁴ Sfameni Gasparro 2000, pp. 39-49; Portale 2015, p. 146. Vd. tuttavia *infra*, nota 52.

⁴⁵ Agnello 1963, p. 12.

⁴⁶ Thuc. 6, 3, 1.

⁴⁷ App. *civ.* 5, 109, 454-455.

⁴⁸ Sulle difficoltà derivanti dallo stabilire la natura del rapporto fra l'altare e la statua ricordati dalle fonti vd. F. Cordano in Muscolino *et al.* 2014, p. 236; sui problemi di identificazione del sito dell'*Archegetes*: M.C. Lentini, *ibidem*, pp. 238-240.

collegavano le città dell'isola con i grandi santuari della madrepatria⁴⁹ – continuava a rivestire un ruolo centrale lungo le vie del mare da e per la Sicilia.

* * *

Dal riesame dei dipinti credo sia possibile riconoscere nel “sacello pagano” di Santa Lucia un programma figurativo unitario e coerente. Il fatto che l'ambiente fosse a stretto contatto con una serie di camere ipogeiche nella quali veniva esercitata l'industria vascolare ha spinto parte dei commentatori ad ipotizzare che il piccolo santuario fosse di supporto, in modo più o meno esclusivo, alle necessità di culto della comunità di artigiani che vi operava⁵⁰. In sottordine, a causa della raffigurazione di Capo Peloro nella nicchia occidentale, si è pensato che il dedicatario o i frequentatori del sacello provenissero dalla città dello Stretto⁵¹, ipotesi forse non necessaria, considerando il significato che lo Zeus *Peloros* doveva rivestire per tutti i Siciliani. Va infatti osservato che il sacello è situato in un'area a ridosso del porto di Siracusa, porto che per tutta l'antichità, fra alti e bassi, fu uno dei grandi scali del Mediterraneo. Possiamo quindi immaginare che il sacello si trovasse in un quartiere estremamente vivace e popolare, ricco di attività diversificate e rivolte principalmente a soddisfare le necessità delle strutture portuali e della gente, di ogni estrazione e di ogni provenienza, che quelle strutture frequentava e viveva. Non a caso, fatta salva la figura della nicchia superiore del lato frontale del pilastro (forse dedicata a Zeus, e in tal caso opportunamente, considerandone la posizione privilegiata⁵²) ed il piccolo enigmatico fregio sottostante, tutti gli altri dipinti rinviano più o meno direttamente al mondo della navigazione⁵³. Non occorre sottolineare il ruolo di Iside, qui ritratta come *lactans*, quale signora del mare e dea per eccellenza dei naviganti⁵⁴, ma sono soprattutto i due fianchi del pilastro, dedicati l'uno allo Zeus del Peloro l'altro all'Apollo di Naxos, luoghi sacri e obbligati di approdo e di partenza, porte e allo stesso tempo confini della Sicilia, a rendere manifesta la natura dell'ipogeo: un piccolo santuario per gente di mare, aperto verso il porto della città, nato e decorato per uomini dediti al difficile mestiere della navigazione e per accogliere richieste di protezione e ringraziamenti da chi partiva e da chi sbarcava⁵⁵.

Bibliografia

Abeken 1839 = W. Abeken, *Di Giove Imperatore ossia Urto*, in «BdI» 11, 1938, pp. 62-72.

Agnello 1954 = S.L. Agnello, *Recenti esplorazioni nelle catacombe siracusane di S. Lucia*, I, in «RACr» 30, 1954, pp. 7-60.

Agnello 1963 = G. Agnello, *Un sacello pagano con affreschi nella catacomba di Santa Lucia a Siracusa*, in «Palladio» 13, 1963, pp. 8-16.

Arslan 1989 = E.A. Arslan, *Le monete in oro e in argento dei Bretti*, Milano 1989.

Basile 1991 = B. Basile, *Modellini fittili di imbarcazioni dalla Sicilia orientale*, in *Atti della IV Rassegna di Archeologia Subacquea*, Messina 1991, pp. 11-50.

⁴⁹ Malkin 2011, pp. 101-106, 112-117.

⁵⁰ Al punto che Coarelli, Torelli 1984, p. 264, certamente per una conoscenza solo indiretta dei dipinti, fanno riferimento alla rappresentazione di “scene di lavoro” accanto ad immagini di divinità.

⁵¹ Agnello 1963, p. 16, nota 6; vd. anche *supra*, nota 9.

⁵² Va comunque ricordato che a Siracusa era oggetto di culto Zeus *Ouirios*, lo Zeus del “buon vento” e in quanto tale protettore dei marinai: la sua statua fu portata via da Verre (Cic. Verr. 2, 4, 128-130), e secondo un'antica ipotesi un'emissione siracusana in argento, datata al 215-212 a.C., ne conserverebbe il ricordo (Abeken 1839; cfr. «BMC Greek Coins» 2, p. 224, n. 661). Accogliendo la lettura del ciclo figurativo qui proposta non desterebbe sorpresa né riconoscere il *religiosissimum simulacrum* dello Zeus *Ouirios* dei Siracusani nell'immagine della nicchia che occupava il posto di maggior rilievo nel santuarietto né l'associazione di questa con l'immagine di Iside nella nicchia sottostante; nella dediche (a Delo, in particolar modo) il dio appare infatti costantemente in connessione con le divinità egizie, al punto che sarebbe lecito pensare ad una diffusione contemporanea e parallela dei culti (vd. Manganaro 1963, pp. 52-53; cfr. Cordano 1993, pp. 149-153). Verrebbe così a comporsi ancora più chiaramente il programma iconografico dell'ipogeo, con la parte frontale dell'avancorpo consacrata alle divinità preposte ad una felice navigazione e con i due fianchi dedicati alle divinità dei due più importanti approdi nell'isola.

⁵³ In questo senso ci si esprime già in Sgarlata, Salvo 2006, p. 35 e Sgarlata 2007a, pp. 1569-1570.

⁵⁴ Sulla diffusione del culto della dea, giunto dall'Egitto in Occidente sul ponte delle navi vd. Malaise 1972 (in particolare, sul titolo di *Isis Pelagia* come protettrice dei naviganti, p. 181).

⁵⁵ Come già suggerito da Sgarlata 2007a, pp. 1569-1570, la stessa natura doveva avere il vicino “secondo sacello pagano” di cui si è detto, caratterizzato da un'edicola mutila, dove furono rinvenute due *thysiai*, fossette sacrificali, che hanno restituito insieme a materiale ceramico di età ellenistica, un gruppo di figurine fittili nell'atteggiamento del rematore, sicuramente associabili alle note barchette in terracotta diffuse a Siracusa e nella Sicilia orientale come votivi e come doni funerari (vd. Basile 1991, pp. 19-20, fig. 9; Basile 1993, p. 7, fig. 11; per una rassegna delle diverse posizioni sul significato delle barchette: Gianfrotta 2014).

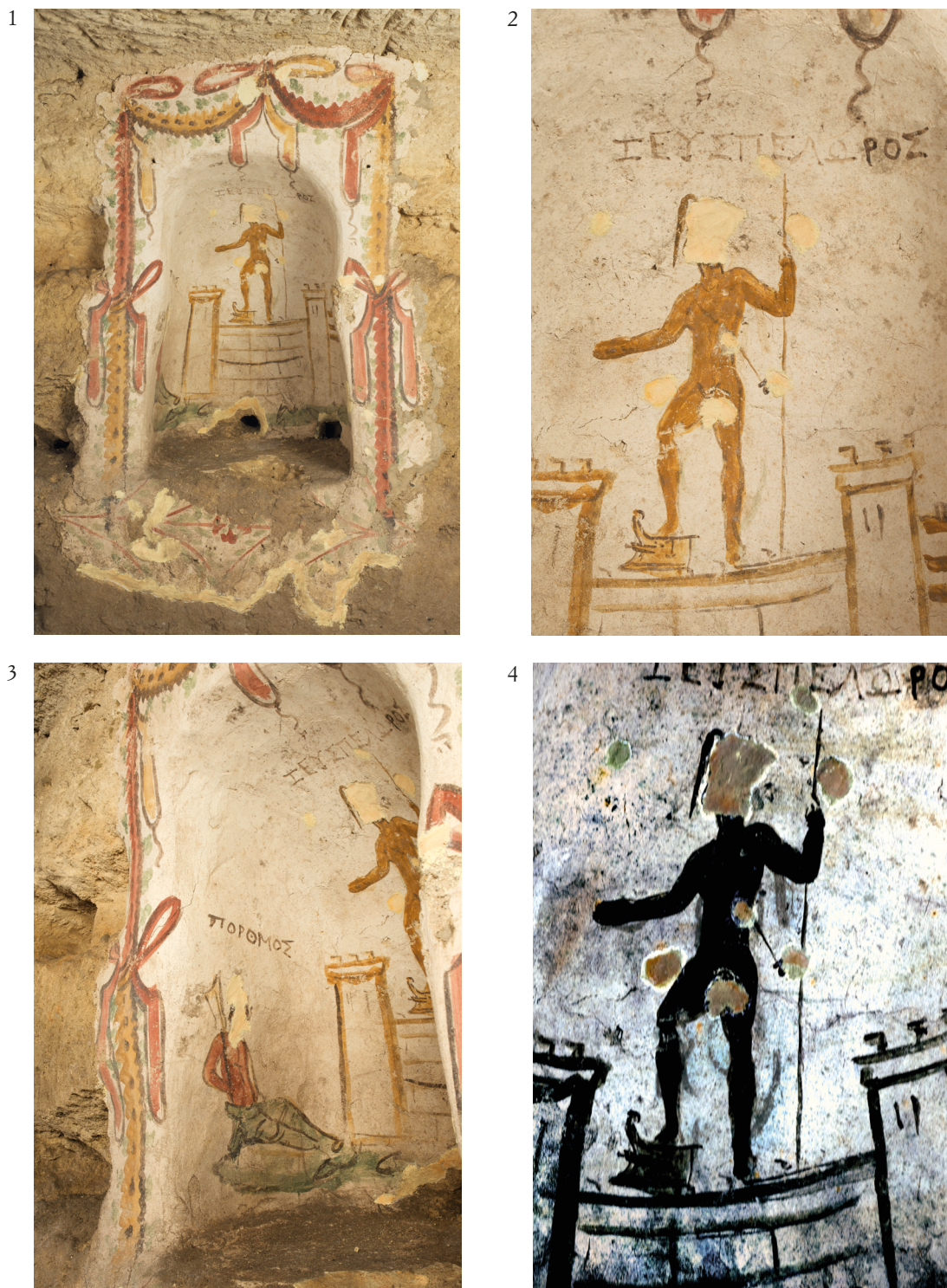
- Basile 1993 = B. Basile, *Modellini fittili di imbarcazioni dalla Sicilia orientale*, in «BASub» 1, 1993, pp. 69-101.
- Berdowski 2015 = P. Berdowski, *Res gestae Neptuni filii. Sextus Pompeius i rzymskie wojny domowe*, Rzeszów 2015.
- Bonacasa 1986 = N. Bonacasa, *L'Ellenismo e la tradizione ellenistica*, in G. Pugliese Carratelli (a cura di), *Sikanie. Storia e civiltà della Sicilia greca*, Milano 1986, pp. 277-347.
- Boschi, Guidoboni 2001 = E. Boschi, E. Guidoboni, *Catania, terremoti e lave dal mondo antico alla fine del Novecento*, Bologna 2001.
- Bulard 1926 = M. Bulard, *Description des revêtements peints à sujets religieux, Exploration archéologique de Délos*, 9, Paris 1926.
- Caruso 2009 = F. Caruso, s.v. *Porthmos*, in «LIMC», suppl. 1, 2009, p. 434.
- Castrizio 2007 = D. Castrizio, *Note di iconografia siceliota (II). La statua dello Stretto*, in «Polifemo» 7, 2007, pp. 211-222.
- Castrizio 2011 = D. Castrizio, *Guida alla statuaria reggina*, Reggio Calabria 2011.
- Coarelli, Torelli 1984 = F. Coarelli, M. Torelli, *Sicilia (Guide archeologiche Laterza)*, Bari 1984.
- Cordano 1993 = F. Cordano, *Due note adriatiche*, in *Hesperia. Studi sulla grecità di occidente* 3, 1992, pp. 145-153.
- Crupi 2011 = U. Crupi, *Primi elementi sul complesso idraulico connesso con la Torre Romana di Capo Peloro*, in G. Tigano (a cura di), *Messina. Scavi a Ganzirri e a Capo Peloro (2003-2006)*, Soveria Mannelli 2011, pp. 61-70.
- De Biasi 2010 = A. De Biasi, *Orione al Peloro (Diodoro IV 85 = Esiodo fr. 149 M.-W.)*, in *Hesperia. Studi sulla grecità di occidente* 26, 2010, pp. 9-27.
- Donnellan 2015 = L. Donnellan, *Oikist and archegetes in context. Representations and the foundation of Sicilian Naxos*, in Mac Sweeney, N. (a cura di), *Foundation Myths in Ancient Societies: Dialogues and Discourses*, Philadelphia 2015, pp. 41-70.
- Franzoni 1995 = C. Franzoni, *Amphinomos e Anapias a Catania. Per la storia di due statue ellenistiche perdute*, in «Kokalos» 41, 1995, pp. 209-227.
- Germanà Bozza 2016 = G. Germanà Bozza, *Persistenze pagane a Siracusa in età tardoantica*, in E. Piazza (a cura di), *Quis est qui ligno pugnat? Missionari ed evangelizzazione nell'Europa tardoantica e medievale (secc. IV-XIII) / Missionaries and Evangelization in Late Antique and Medieval Europe (4th - 13th centuries)*, Verona 2016, pp. 123-140.
- Gianfrotta 2014 = P.A. Gianfrotta, *Barchette fittili siceliote e prove di immaginarie navigazioni*, in *Tradizione, tecnologia e territorio 2 (Topografia Antica 3)*, Acireale-Roma 2014, pp. 183-193.
- Giangiulio 1996 = M. Giangiulio, *Tra mare e terra: l'orizzonte religioso del paesaggio costiero*, in F. Prontera (a cura di), *La Magna Grecia e il mare: studi di storia marittima*, Taranto 1996, pp. 251-271.
- Gradante, Tanasi 2016 = I. Gradante, D. Tanasi, *Nuove indagini archeologiche nella Regione C del cimitero di S. Lucia a Siracusa*, in M. Sgarlata, D. Tanasi (a cura di), *Koimesis. Recenti esplorazioni nelle catacombe siracusane e maltesi / Recent explorations in the Siracusan and Maltese catacombs*, Sioux City, Iowa, 2016, pp. 31-62.
- Heichelheim 1947 = F. Heichelheim, *Zeus Peloris*, in «HThR» 40, 1947, pp. 69-70.
- Korhonen 2004 = K. Korhonen, *Le iscrizioni del Museo civico di Catania: storia delle collezioni, cultura epigrafica*, edizione, Helsinki 2004.
- La Rocca 1987-88 = E. La Rocca, *Pompeo Magno „novus Neptunus“*, in «BCom» 92, 1987-88, pp. 286-287.
- Malaise 1972 = M. Malaise, *Les conditions de pénétration et de diffusion des cultes égyptiens en Italie*, Leiden 1972.
- Malaise 1997 = M. Malaise, *Iside ellenistica*, in E.A. Arslan (a cura di), *Iside. Il mito, il mistero, la magia*, Milano 1997, pp. 86-95.
- Malfitana, Cacciaguerra 2015 = D. Malfitana, G. Cacciaguerra, *Archeologia della produzione ceramica nella Sicilia ellenistica e romana. Primi dati dal quartiere artigianale di Siracusa*, in «HEROM» 4, 2015, pp. 223-275.
- Malkin 2011 = I. Malkin, *A Small Greek World. Networks in the Ancient Mediterranean*, Oxford 2011.
- Manganaro 1963 = G. Manganaro, *Nuove ricerche di epigrafia siceliota*, in «SicGymn» 16, 1963, pp. 51-64.
- Mastelloni 1997 = M.A. Mastelloni, *Messina, via dei Monasteri: da un ripostiglio inedito elementi per lo studio delle serie di Sesto Pompeo*, in *Numismatica Archeologia e storia dell'arte medievale: ricerche e contributi* («Quaderni dell'attività didattica del Museo regionale di Messina» 6, 1996), Messina 1997, pp. 95-118.
- Matthews 1970 = J.F. Matthews, *Olympiodorus of Thebes and the History of the West (A.D. 407-425)*, in «JRS» 60, 1970, pp. 79-97.
- Mazzarino 1980 = S. Mazzarino, *Antico, tardoantico ed era costantiniana*, II, Bari 1980.

- Mili 2015 = M. Mili, *Religion and Society in Ancient Thessaly*, Oxford 2015.
- Muscolino et al. 2014 = F. Muscolino et al., *San Pancrazio e il Falcone. Culti antichi e recenti da Taormina a Naxos*, in T. Alfieri Tonini (a cura di), *Dinamiche culturali ed etniche nella Sicilia orientale (Aristonothos. Scritti per il Mediterraneo antico. Quaderni, 4)*, Trento 2014, pp. 233-260.
- Moorman 2011 = E.M. Moormann, *Divine Interiors: Mural Paintings in Greek and Roman Sanctuaries*, Amsterdam 2011.
- Moreno 1976 = P. Moreno, *Una cretula di Cirene e il Posidone del Laterano*, in «QuadALibya» 8, 1976, pp. 81-98.
- Piazza 2017 = P. Piazza, *Considerazioni su alcuni esempi di arte (o di derivazione) lisippea a Siracusa*, in «Quaderni del Mediterraneo» 17, 2017, pp. 269-280.
- Pinzone 1999 = A. Pinzone, *La fallita invasione alariciana della Sicilia tra visione provvidenzialistica cristiana e miracolistica pagana*, in *Provincia Sicilia. Ricerche di storia della Sicilia romana da Gaio Flaminio a Gregorio Magno*, Catania 1999, pp. 271-279.
- Portale 2015 = E.C. Portale, *Sicilia ed Egitto in età ellenistica: riflessioni sulle relazioni artistico-culturali fra Siracusa e Alessandria*, in M.L. Famà (a cura di), *Magia d'Egitto*, Palermo 2015, pp. 159-174.
- Powell 2008 = A. Powell, *Virgil the Partisan: A Study in the Re-Integration of Classics*, Swansea 2008.
- Prestianni Giallombardo 2002 = A.M. Prestianni Giallombardo, *Il Peloro nell'antichità. Miti Scienze Storia*, in *Messina e Reggio nell'antichità: storia, società, cultura* (Atti Convegno S.I.S.A.C., Messina - Reggio Calabria 24-26 maggio 1999), Soveria Mannelli 2002, pp. 141-177.
- Roberto 2013 = U. Roberto, *Alarico e il sacco di Roma nelle fonti dell'Oriente romano*, in H. Harich-K. Pollmann (a cura di), *The Fall of Rome in 410 and the Resurrections of the Eternal City*, Berlin-New York, 2013, pp. 109-130.
- Robertson 1984 = N. Robertson, *Poseidon's Festival at the Winter Solstice*, in «ClQ» 34, 1984, pp. 1-16 (tavole p. 8).
- Sami 2016 = D. Sami, *The Fate of Classical Statues in Late Antique and Byzantine Sicily. The Cases of Catania and Agrigento*, in T.M. Kristensen, L.M. Stirling (a cura di), *The Afterlife of Greek and Roman Sculpture: Late Antique Responses and Practices*, Ann Arbor 2016, pp. 223-241.
- Sfameni Gasparro 1973 = G. Sfameni Gasparro, *I culti orientali in Sicilia*, in «EPRO» 31, Leiden 1973.
- Sfameni Gasparro 2000 = G. Sfameni Gasparro, *Les cultes isiaques en Sicile*, in L. Bricault (a cura di), *De Memphis à Rome* (Actes du Ier Colloque International sur les études isiaques), Leiden 2000, pp. 35-62.
- Sfameni Gasparro 2001 = G. Sfameni Gasparro, *I culti egiziani in Sicilia in età ellenistico-romana*, in C. Basile, A. Di Natale (a cura di), *La Sicilia antica nei rapporti con l'Egitto* (Atti del Convegno internazionale, Siracusa 17-18 settembre 1999), Siracusa 2001, pp. 125-167.
- Sgarlata, Salvo 2006 = M. Sgarlata, G. Salvo, *La catacomba di Santa Lucia e l'oratorio dei Quaranta Martiri*, Siracusa 2006.
- Sgarlata 2007a = M. Sgarlata, *La catacomba di S. Lucia a Siracusa: origini e trasformazioni*, in R.M. Bonacasa Carra, E. Vitale (a cura di), *La cristianizzazione in Italia tra Tardoantico e Altomedioevo* (Atti del IX Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana, Agrigento 2004), Palermo 2007, II, pp. 1565-1588.
- Sgarlata 2007b = M. Sgarlata, *Dieci anni di attività dell'Ispettorato per le Catacombe della Sicilia Orientale*, in «RAC» 83, 2007, pp. 61-98.
- Tigano 2011 = G. Tigano, *Nuovi dati sulla torre romana di Capo Peloro*, in *Messina. Scavi a Ganzirri e a Capo Peloro (2003-2006)*, Soveria Mannelli 2011, pp. 47-59.
- Tortorella 2009 = S. Tortorella, *Dipingere il quotidiano: la pittura "popolare"*, in E. La Rocca et al. (a cura di), *La pittura di un impero*, Milano 2009, pp. 114-129.
- Tran Tam Tinh 1973 = V. Tran Tam Tinh, *Isis Lactans*, in «EPRO» 37, Leiden 1973.
- Tran Tam Tinh 1990 = V. Tran Tam Tinh, s.v. *Isis*, in «LIMC» V, 1990, pp. 761-796.
- Vento 2000 = M. Vento, *Le stele dipinte di Lilibeo*, Marsala 2000.
- Versnel 1993 = H.S. Versnel, *Transition and Reversal in Myth and Ritual. Inconsistencies in Greek and Roman Religion II*, Leiden 1993.
- Welch 2002 = K. Welch, *Sextus Pompeius and the Res Publica in 42-39 BC*, in A. Powell, K. Welch (a cura di), *Sextus Pompeius*, London 2002.
- Welch 2012 = K. Welch, *Magnus Pius: Sextus Pompeius and the Transformation of the Roman Republic*, Swansea 2012.
- Wüst 1937 = E. Wüst, s.v. *Pelor*, in «RE» 14.1, 1937, p. 394.

Fabio Caruso

Zeus *Peloros* e gli altri: un nuovo sguardo ai dipinti
del “sacello pagano” nella catacomba di Santa Lucia a Siracusa

TAV. 5



1. Nicchia occidentale. - 2. Nicchia occidentale: Zeus *Peloros*. - 3. Nicchia occidentale: *Porthmos*. - 4. Nicchia occidentale, Zeus *Peloros* (filtro UV).

TAV. 6

1



2



1. Lato frontale, pannello mediano. - 2. Lato frontale, pannello mediano (filtro UV).



1. Lato frontale, nicchia superiore: Zeus? - 2. Lato frontale, nicchia inferiore: *Isis lactans*. - 3. Lato frontale, parete laterale della nicchia inferiore. - 4. Nicchia orientale: Apollo *Archegetes*.

